All'illustre prof. Arturo Graf, umilmente offre l'Aut

CORRADO ZACCHETTI

DEGLI ELEMENTI

D'UN

CAPOLAVORO DELL'ARTE

TORINO
STAMPERIA REALE DELLA DITTA G. B. PARAVIA E C.
1892

DEGLI ELEMENTI

D'UN CAPOLAVORO DELL'ARTE

I.

Chi, con mente serena ed animo tranquillo, e, sopratutto, *senza prevenzioni*, si faccia a considerare quali e quanti sieno gli elementi che concorrono a dar vita ad un capolavoro artistico, rimane, a primo tratto, perplesso, quasi direi, ed incerto davanti ai moltiplici, ma fuggevoli pensieri; i quali, addensandoglisi davanti, gl'impediscono, da prima, di scernere con sicurezza il vero dal falso, il reale dall'apparente, il fenomeno passeggero dal fenomeno stabile ed immanente. E ho detto che nell'accingersi a tale ricerca occorre principalmente essere spoglio da ogni prevenzione, da ogni individualità e passione propria; giacchè il preconcetto, in qualunque studio storico e letterario-critico, è la fata morgana, il miraggio che, ingannando con forme ed aspetti lusinghieri, fa irremissibilmente perdere la diritta via. Per questa ragione appunto ebbero ed hanno un limitato valore (da questo punto di vista, e a parte anche gli errori di fatto e le inesattezze) le storie letterarie dell'EMILIANI GIUDICI, del DE-SANCTIS (1), del SETTEMBRINI (2). Considerarono essi l'arte e la letteratura attraverso le lenti delle loro prevenzioni, e non seppero spogliarsi della loro individualità d'uomini, di cittadini e di letterati davanti ai fenomeni che studiavano; fenomeni moltiplici, e quindi richiedenti un atteggiamento vario, non unilaterale, di fronte ad essi; cosa questa, del resto, difficilissima, anche per chi cerchi a tutto suo potere d'essere giudice giusto ed imparziale.

---

(1) Il De-Sanctis, per altro, aveva un concetto molto esatto di quello che dovesse essere una *Storia letteraria*, che egli non credeva possibile se prima non fosse compiuto il lavoro preparatorio per *monografie*, e con studi particolareggiati e speciali. Vedi a questo proposito l'ultimo e bel lavoro del prof. GUIDO MAZZONI: *Avviamento allo studio critico delle Lettere italiane*, pag. 128.

(2) Sulle *Lezioni di Letteratura* del SETTEMBRINI un buon giudizio diede VITTORIO IMBRIANI (*Appunti critici*, Napoli, Morano 1878; pag. 96 e seg.).

II.

La manifestazione artistica e letteraria è così svariata e molteplice nel suo apparire, nel suo crescere, nel suo progressivo perfezionamento, e nel suo decadere, che bisogna studiarla (analiticamente prima, sinteticamente poi) sotto tutti gli aspetti che essa può presentare oggettivamente e soggettivamente, estrinsecamente ed intrinsecamente: intrinsecamente, considerata solo in sè e non fuori di sè; estrinsecamente, riguardo all'ambiente in cui essa si manifestò; — e dicendo ambiente, voglio esprimere in maniera comprensiva e collettiva il complesso delle circostanze della vita individuale — privata e pubblica — civile, politica, letteraria e artistica in cui l'artista nacque e visse. — Il Carducci, nel noto e splendido suo studio intorno allo *Svolgimento della letteratura nazionale*, seppe così bene amalgamare e fondere armonicamente insieme lo studio della parte soggettiva ed oggettiva della letteratura, ch'io credo quella ricerca la più perfetta che sia mai uscita da mani di critico, e anzi, splendido monumento d'arte viva e palpitante essa stessa.

Quando l'elemento soggettivo e l'elemento oggettivo, studiati serenamente, dànno tali risultati che l'opera d'arte apparisca fusione geniale e perfetta di entrambi, allora bisogna studiarla da un altro punto di vista, dal punto di vista *puramente e semplicemente* estetico; cosa forse più difficile, perchè dipendente in gran parte da apprezzamenti individuali. Se, esaminata esteticamente, l'opera d'arte resiste all'*analisi* e splende nella *sintesi*, allora noi la chiamiamo un *capolavoro*.

A buon conto, però, prima di proseguire, mi si permetta di dichiarare, che nè dal lato soggettivo, nè dal lato oggettivo, nè, tanto meno, dal lato estetico, io intendo sottoporre l'Arte — nel significato più ampio della parola — ad una specie di letto di Procuste di regole fisse ed immutabili. Regole, anzi, propriamente, nè ci sono, nè ci potrebbero essere: l'Arte è inconscia, nè mai farebbe opera artistica chi si mettesse in mente di seguire tutti i precetti delle *poetiche*, quante ce ne sono, da quelle d'Aristotile e d'Orazio, a quelle del Gravina e del Boileau. Giacchè l'Arte è immensa; essa spande il suo ἀνέριθμον γέλασμα, per dirla col vecchio Eschilo, infinitamente e indeterminatamente; nè sarebbe degno di chi vuole studiarla e analizzarla il voler, diremo così, stereotipare cotesto infinito sorriso sulle labbra della Dea; — il volere che il suo bacio bruci, o blandisca, o sfiori la pelle in ore determinate e per cause fisse, sarebbe come pretendere da una bella donna un momento di languore, quando il sangue tumultuoso le scorre per le vene, e un momento di ferino ardore, quando la sua anima assopita vibra insensibilmente come gli ultimi accordi di un'arpa.

III.

Un capolavoro d'arte può aver due modi di essere (per dirla un po' filosoficamente); *in potenza*, e *in atto*. Ognuno che si commuova davanti ad uno spettacolo naturale, è *potenzialmente* artista; chi sa con forme acconcie e con mezzi adatti ritrarre i suoi sentimenti, e, quel che è più, trasfonderli in altri,

quegli è artista *in atto*. Un capolavoro d'arte può esistere, ed esiste anzi spesso, in potenza, prima che sorga chi sappia tradurlo in atto; ma, nella esistenza potenziale, non si manifesta, naturalmente, il capolavoro; anzi, neppure l'arte; o meglio, solo un'arte rozza e male organata, disorganata anzi, e attendente il soffio creatore che le dia anima e vita. Mi spiegherò meglio con alcuni esempi.

L'epopea esistette prima che apparissero i capolavori epici; c'era il ciclo troiano prima di Omero, il ciclo cavalleresco prima dell'Ariosto (1). L'esempio è chiaro; ma, per chiarirlo ancor meglio, *esemplificherò l'esempio.*

Molti poeti, nell'India, ebbero sottomano la materia che diede origine al *Mâhâbharata* e al *Râmâyana;* ma questa materia diede vita ai due capolavori accennati, solo quando qualche poeta di genio, chiunque sia egli stato, v'impresse il suggello dell'arte; il contenuto dell'*Iliade* e dell'*Odissea*, già gran tempo prima di colui che giunse a noi col nome di Omero (2), aveva in sè la potenzialità di trasformarsi in un capolavoro; l'ordito del *Libro dei Re*, in Persia, era tale da promettere un poema pari a quelli greci ed indiani; ma ci volle il genio di Firdusi perchè il fatto si avverasse. In Italia, la materia cavalleresca rimase lunga pezza patrimonio popolare; cominciò a diventare patrimonio dell'arte col Pulci; ma diede vita ad un capolavoro solo coll'Ariosto, in cui la soggettività e l'oggettività si compenetrano e si fondono, in cui la *perfezione estetica* raggiunge il sommo grado.

IV.

Il dichiarare come e perchè un'opera d'arte sia esteticamente perfetta, non è cosa umana; nessuno, credo, potrà discorrere del *Laocoonte* meglio del Lessing; eppure quante cose si sente che resterebbero a dire o a dir meglio! Più facile è l'esporre, genericamente, quali sieno gli elementi estetici che, portati in un'opera d'arte, ne fanno un capolavoro. Di volo ne accennerò qualcuno.

Se all'altezza o alla grazia del concetto non si misura la forma, il concetto perde parte della sua altezza e della sua forma. Dato un *Mosè* dalla cui figura pur spirasse l'altissimo concetto michelangiolesco, ma che fosse stato scolpito con tecnica imperfetta, metà dell'effetto sarebbe perduto. Tanto più nelle opere d'arte letterarie. Molte *Laudi* di Fra Jacopone avrebbero un valore anche artistico, oltre che storicamente linguistico e letterario, se la veste esteriore, tanto lontana dalla forma linda e pulita dei poeti toscani del buon secolo, non avesse fatto velo alla robustezza e talvolta (solo talvolta) (3) alla soavità dei concetti e delle immagini. E se l'*Orlando Innamorato* avesse avuto la lingua

---

(1) V. in proposito la bella introduzione: *L'epopea e le sue origini*, che il Rajna premette a quell'opera magistrale che sono *Le origini dell'epopea francese*, specialmente alle pagine 2, 11, 12 e 19.

(2) È noto che gli ultimi risultati della critica hanno riconosciuto in Omero non un simbolo, ma una personalità storica, per quanto sfumante nel campo leggendario e tradizionale.

(3) « Troppo è generalmente prevalso, scrive il prof. D'Ancona (*Studi di st. d. Lett. ital, dei primi secoli*, pag. 87), l'intento di fare di Jacopone un poeta più colto, e nel linguaggio

e lo stile, che sono uno dei pregi del *Furioso*, i contemporanei ed i posteri avrebbero forse assegnato al suo autore un luogo vicino ai nostri quattro maggiori poeti, e il Berni non avrebbe avuto il destro di imbellettarlo, guastandolo in parte, come fece; cosa che non gli ho mai saputa perdonare a quel valentuomo — (chiedo venia di questa nota personale), — e che anche il Settembrini (1) gli rimprovera con serenità di giudizio e con giuste parole (2).

Il Rabelais sarebbe grande anche senza lo sfolgorìo della forma; ma i Francesi lo venerano per aver egli accresciuto il patrimonio linguistico; alcune poesie del Ronsard (checchè ne dica il Boileau) sarebbero tenute in assai più pregio, se non le deturpassero le stranezze linguistiche; il Malherbe diede vita a dei piccoli capolavori che non sarebbero tali senza quella meravigliosa lucidezza e purità di stile e di lingua; il genio di Egesippo Moreau — per venir a tempi più moderni — era eguale, per lo meno, a quello di André Chénier e del Delavigne; ma la rozzezza non infrequente nella espressione, e la mancanza di lima, fa sì che noi preferiamo questi a quello; e forse egli non sarebbe morto di fame, se la forma delle sue poesie avesse avuta la lindura, la grazia, la spigliatezza che tanto ci molce gli orecchi negli insuperabili versi di Alfred de Musset (3).

Condizione adunque *sine qua non* per il conseguimento della perfezione estetica, è la bellezza della forma, senza della quale non può esservi arte vera e propria: informino i Greci ed i Romani, che tanta cura si presero di questa parte. Pur troppo, da qualche tempo, e in Italia specialmente, poca importanza vien data all'accuratezza linguistica e stilistica; e se si può dire che i Francesi conoscano e scrivano bene, e con grazia, la loro lingua, altrettanto veramente non si può dire degl'Italiani; presso i quali soventi volte sembra quasi sia titolo di lode il dimostrare indifferenza o superbo sprezzo non solo verso la bellezza e l'eleganza, ma fin anco verso la correttezza dello stile. Ed anche qui va data lode alta e speciale al Carducci (4), che, opponendosi,

---

e nell'arte, di quello ch'ei generalmente non fu. » — Ciò è derivato dall'essergli state attribuite erroneamente alcune poesie che non sono sue; p. es. quella famosa:

Di' Maria dolce, con quanto desìo, ecc.,

e che, malgrado le prove recate dal D'Ancona, si trovano ancora come di Jacopone in vari manuali ed in varie storie della letteratura italiana, che vanno anche, e questo è peggio, per le scuole.

(1) *Lez. d. Lett. it.*, vol. II, p. 86 e seg. Anche il Gravina e il Tiraboschi hanno poche simpatie per il rifacimento berniano. L'Emiliani Giudici, invece, lo difende a spada tratta (*St. d. Lett. it.*, vol. II, pag. 109 e seg.). Ma poco solida è la sua difesa.

(2) Il rifacimento dell'*Orlando Innamorato* aveva anche dato sul naso a Pietro Aretino, che di gusto artistico non era certo mancante. Egli anzi *stima infamia* « il porsi al viso del nume la mascara de i sudor dei morti. » (*Lettere*, vol. 2, f. 122 r; vedi in: Graf, *Attraverso il cinquecento*, pag. 154).

(3) Sopra il Moreau, vedi il geniale studio di Guido Mazzoni, in: *Tra libri e carte*.

(4) Anche ultimamente, discorrendo di una buona edizione scolastica del Tasso, curata da Severino Ferrari, il Carducci scriveva queste savie parole: « Il cercar di scriver corretta la prosa e magari eleganti versi, non impedisce, quando l'ingegno è ben dotato e temperato, dal cercare e dal tenere il metodo più severamente critico nelle questioni di storia letteraria e nei lavori di filologia. » (*Nuova Antologia*, 1° agosto 1894). Certi ipercritici arrabbiati, a cui manca ogni genialità di concetto e di esposizione, malgrado la ponderosa erudizione, do-

come robusta diga, a questa invadente degenerazione, seppe ancora, coll'esempio, specialmente, e coll'ammaestramento, rendere degno d'alta ammirazione lo splendore della forma, quando essa non sia vuota e vacua, ma ricuopra un pensiero alto e forte.

L'occhio e l'orecchio sono colpiti prima di tutto dalla bellezza esteriore, o della forma; perciò essa dev'essere la prima dote dell'artista; appagato l'occhio e l'orecchio, chi giudica di un'opera d'arte, vuole ch'essa gli parli al cuore e all'intelletto, cioè al sentimento ed alla ragione: allora è perfetta l'arte, che essa parla al sentimento, senza trascurare la ragione, ed alla ragione senza trascurare il sentimento; allorchè, insomma, essa lascia un giusto equilibrio fra queste due facoltà, senza che l'una scapiti a danno dell'altra. Se predomina il sentimento, eccoci nel *romanticismo;* se predomina la fredda ragione artistica, eccoci nel *classicismo;* e l'Arte, vera e grande, non è classica nè romantica — nel senso ristretto che noi siamo abituati ad attribuire a queste due parole; l'arte vera e grande deve soggiogare, come inconsciamente, il sentimento, e parlare alla ragione, senza ricercare i lenocinii dell'uno e la rigida compostezza dell'altra. Appartengono alla *scuola classica* od alla *scuola romantica* il Prati, quando scrive il *Canto d'Igea*, lo Zanella quando scrive la *Conchiglia fossile*, il Carducci quando modula il canto dell'*Idillio maremanno?* Nè all'una nè all'altra; essi appartengono all'Arte, che è una e sola, non si dimentichi mai.

Deve quindi l'artista, sgombro lo spirito, o scevro da qualsiasi preoccupazione di sistema e di scuola, saper infondere alla creazione del suo genio la serenità limpida e pura del genio stesso; è questa un'altra condizione, senza la quale egli non raggiungerà mai la perfezione estetica. A conseguir completamente la quale, del resto, troppe altre condizioni si richiedono, perchè io possa tutte enumerarle e prenderle in disamina. Mi accontenterò di accennare, che l'artista deve rappresentarsi così chiaramente davanti agli occhi la persona, il fatto, l'avvenimento, l'immagine, da saperli rendere così esattamente, come se in realtà li avesse davanti agli occhi (1). Non può essere perfetto artista, chi non sappia assoggettarsi ad uno *sdoppiamento di coscienza*, in maniera da veder le cose in quelle date condizioni e circostanze in cui le narra, le descrive, le dipinge. In ciò è sommo — spero che nessuno vorrà negarlo — lo Zola; e sommi furono anche, sebbene non al grado suo, alcuni de' suoi predecessori della così detta *scuola naturalistica*, e specialmente, a parte il Balzac, della scuola stessa capostipite e corifeo, il Flaubert, e i fratelli De Goncourt. Dello sforzo intellettuale richiesto da quel particolare stato d'animo che chiamammo *sdoppiamento della coscienza* (sdoppiamento voluto e volontario, da non confondersi coll'omonimo stato patologico e morboso) è testimone l'infelice Guy de Maupassant, di cui nessuno ignora la presente disgraziata condizione, dovuta, pare almeno accertato, al soverchio concentramento mentale.

Altro elemento principalissimo di un capolavoro: l'*armonia;* cioè la giusta

---

vrebbero un po' meditare queste parole dell' illustre uomo, piuttostochè fingere un accesso nervoso ogniqualvolta sentono parlare d'arte e di poesia moderna; l'arte e la poesia non sono ancor morte, si persuadano costoro, e vivono anche fuori dei codici e delle pergamene ingiallite.

(1) Inutile avvertire, che questa potenza rappresentativa raggiunge il sommo grado in Dante.

proporzione e relazione del tutto colle parti, e delle parti col tutto; maestro eccelso ed unico anche in ciò, come nel resto, il genio sovrumano di DANTE. Questa qualità si capisce bene come debba avere la primaria importanza nelle arti rappresentative, e principalmente nell'architettura.

Vi è infine un mezzo col quale il vero artista consegue la perfezione estetica più che con qualunque altro: l'*abbondanza dei particolari*, o la *soppressione dei particolari* stessi. Si può addivenire allo stesso scopo con questi due mezzi diversi, ma omogenei: *soppressione* dei particolari, lasciando libera la fantasia altrui di immaginarli e foggiarli a modo proprio sopra la traccia delle linee principali; *minuziosa rappresentazione dei particolari*, di maniera che altri non possa nulla aggiungere e nulla togliere. Entrambi i mezzi sono proprî dei grandissimi soltanto; DANTE si serve d'entrambi, del primo a preferenza. Così, sui pochi versi intorno *all'ora che volge il desio*, chi non si figura in mente un quadretto completo e perfetto, chi non si sente in cuore un tumulto d'affetti e di sentimenti? — Eppure, qual descrizione potrebb'essere più priva di particolari? — Osservate invece la trasformazione degli uomini in serpenti, e viceversa: chi saprebbe aggiungercene uno?

Mi resterebbe a maggiormente illustrare quanto ho detto, e ad aggiungere altro parecchio, intorno a questa parte della perfezione estetica. Ma, come scrissi in principio, non credo che si possano dare leggi sicure ed assolute intorno al bello, nè che sia possibile dall'esame delle opere d'arte raccogliere e classare tali precetti; e ciò specialmente perchè il bello è *relativo*, e perchè ciascuno ne ha una intuizione e percezione propria. Inoltre, certe bellezze si capiscono; ma non si sa dire *il perchè di esse*. È appunto il caso di dire molte volte: è bello perchè è bello; alla stessa guisa che con logica stringente e irrefutabile i bambini rispondono a certe domande: sì perchè sì, e: no perchè no. Torno al mio esempio favorito; a quello di una bella donna. Ditemi un po', vi prego, perchè essa vi piace, e perchè la diciate bella. Perchè ha gli occhi celesti e i capelli bruni?... Ma, mio Dio, ce ne sono tante di belle coi capelli biondi e cogli occhi neri! Perchè ci piace la Francesca di Dante? Perchè è vera, perchè è umanamente vera; perchè non c'è una parola, una sola, che non dica più nè meno di quello che deve dire. Perchè ci piace l'ode *Alle fonti del Clitumno?* Perchè non avrebbe potuto essere meglio concepita, meglio elaborata, meglio espressa, meglio armonizzata ed organizzata. Ma tiratemi fuori, di grazia, da questi due capolavori dei canoni d'estetica generali, e che possano essere applicati, in modo particolare, ad altri. Io non so se il De Sanctis stesso, che della critica estetica è veramente il principe, anzi il re, potrebbe farlo.

Passiamo dunque ad un campo più positivo; e prima di considerare un capolavoro letterario fuori di sè, cioè riguardo all'ambiente in cui fu scritto e all'autore che lo scrisse, esaminiamolo ancora in sè stesso sotto due aspetti importantissimi: quello della *originalità*, e quello della *rappresentazione umanamente vera*.

V.

Un'opera d'arte non è un capolavoro se non è *originale* (1); l'originalità, però, va intesa in un significato equo, e lontano da ogni stravaganza; da certe originalità, Dio ci scampi e liberi: cento mila volte meglio un'umile cappella dalle linee corrette e severe dell'arte del *Rinascimento*, di un suntuoso e lussuoso tempio condotto sopra un *barocchismo* originale; cento mila volte meglio un sonettino lindo e garbato arieggiante la schietta e limpida vena del Prati, che certe strampalate strampalerie che escono dalla penna di certi poetastri di mestiere, di contemporanea celebrità gazzettistica.

Ma torniamo al nostro assunto, che giammai alcun imitatore diede vita non solo a capolavori, ma neppur veramente, affermerei quasi, ad opere d'arte. — Che valore ha tutta la *letteratura petrarchesca del cinquecento*, che dilagò irrefrenata, inondando quanto vi era di spontaneo e di vero? — E la ragione, mi pare, è abbastanza chiara ed evidente di per sè. Un genere letterario è come un arco di cerchio, alla cui vetta non giunge, per solito, che un solo individuo, il quale ha pregi e difetti, magari, tutti suoi proprii e speciali. Chi imita, cerca di spogliare la propria personalità, per rivestire quella di un altro, accostandosi quanto più può, negli atteggiamenti particolari e speciali, a colui che tiene il campo nel genere; il che diventa assai spesso cosa ridicola, oltre che antiartistica. Il Leopardi fece piangere, ma chi scimiottò il dolore leopardiano fece ridere; il Carducci fa spesso fremere, ma i *Carducciani* non hanno mai cavato un ragno dal muro. Volgiamoci un po' a tempi lontani, affinchè non s'avesse a dire che parlo per qualche interesse personale: che cosa sono il *Dittamondo* di Fazio degli Uberti, e il *Quadriregio* di Federico Frezzi, se non *involontarie parodie* della Divina Commedia? — Il Petrarca stesso, che imitò Dante nei *Trionfi*, gli riuscì di tanto inferiore, che il solo paragone non regge: e sì che il Petrarca ne aveva sentimento dell'Arte! Ma tant'è; neppure i grandi riescono ad essere grandi imitando.

L'originalità, però, ripeto, va intesa equamente e, direbbe il Carducci, discretamente. Ora che di tutto si studiano le fonti, è noto che nessuno dei nostri grandi capolavori è interamente ed assolutamente originale, se per originalità voglia intendersi la completa assenza d'ogni influsso e d'ogni indiretta imitazione (2). L'*Orlando Furioso*, ad esempio, esaminandolo minutamente, anche troppo minutamente, del resto, come ha fatto il Rajna (3), sembra un mosaico:

---

(1) Un concetto esatto di questa qualità essenziale dello scrittore aveva Pietro Aretino. « Ponendo l'ingegno sopra lo studio, la natura sopra l'arte, implicitamente condannava la imitazione, altra piaga del suo tempo; ma non lasciò di condannarla anche esplicitamente, e con vivacità di parole. » Graf, *Attraverso il cinquecento*, p. 148. — « Il poeta, secondo lui, deve aver l'occhio alla natura, non ai modelli. » — (*Id. id.*, p. 149).

(2) Dante stesso ha avuto dei predecessori (V. D'Ancona, *I precursori di Dante*), ed ha largamente imitato, specialmente i classici. Scandagliare *tutta* la parte dell'imitazione classica che vi è nella *Divina Commedia*, non sarebbe opera da poco. Con tutto ciò chi vorrà dire che il sacro poema non sia opera originalissima?

(3) Mi pare (dico mi pare, e lo dico colla riverenza dovuta all'uomo di cui parlo) che il Rajna veda un'imitazione là dove qualche volta non vi è che una *reminiscenza incosciente*;

eppure è un'opera perfettamente e armoniosamente organata, e schiettamente originale. — Da che dipende ciò? Da una facoltà speciale che i grandi artisti possiedono in massimo grado, e che io chiamerei *forza di assimilazione;* e questa facoltà traspare appunto in modo meraviglioso dall'Orlando. — Chi ha famigliare il libro del Rajna, sa che l'Ariosto imita d'ogni parte, dove trova; classici e non classici, poeti romanzeschi, narrazioni e tradizioni popolari. Ma l'imitazione è mascherata, ed assume sempre forme nuove e quindi schiette; e ciò perchè essa è *indiretta,* perchè la materia imitata fu digerita e assimilata prima, e uscì quasi inconsciamente dall'intelletto dell'autore (1). Se invece l'Ariosto si mette ad imitare *direttamente* (2) qualche immagine, qualche concetto, qualche paragone, riesce quasi sempre inferiore, com'è naturale. L'imitazione, deve quindi essere indiretta, perchè non nuoccia all'originalità: l'autore deve imprimere alla sua opera il suggello del proprio particolare genio; allora egli rimane originale, e può far tesoro di tutto quanto l'Arte ha creato prima di lui. Si pensi a coloro che, non avendo l'ingegno e la genialità dell'Ariosto, vollero imitare i classici; si pensi al Trissino, come fu presto ricoperto dall'oblio, quando volle fare un'*Italia Liberata* desunta dall'*Iliade* e dall'*Eneide.* Si dice ch'egli si pentisse, visto il cattivo successo, d'aver trattato un argomento epico; e gli è attribuito dalla tradizione il rimpianto:

> Maledetto sia il giorno e l'ora, quando
> Presi la penna e non cantai d'Orlando.

Ma anche se avesse cantato d'Orlando, probabilmente le sue elucubrazioni non avrebbero avuta sorte migliore dei *poemi posteriori all'Orlando Furioso;* roba di cui resta appena la memoria, cercata e letta soltanto dagli eruditi e, spesso, neppure dagli eruditi.

E la tragedia diede la vita a dei veri capolavori in Francia, col Racine, col Corneille e col Voltaire, che studiavano le arti poetiche d'Aristotile e

---

o, forse, qualche fortuito riscontro. L'Ariosto insomma non si ricordava forse neppure, spesso, nè d'aver letto, nè dove avesse letto qualche fatto, qualche racconto, qualche idea che il Rajna dà come *fonte.* Fonte sì, ma della quale l'Ariosto non si ricordava più l'esistenza. Ciò, naturalmente, solo per alcuni episodi, e per alcune circostanze, di cui il Rajna stesso dice che ci vuole l'occhio di un ispettore di pubblica sicurezza per vederci l'imitazione.

(1) Mi si permetta di riportare a questo proposito le parole colle quali qualche mese fa io concludevo un mio studio intorno a *L'imitazione classica nell'Orlando Furioso* (in: *Propugnatore, N. S.* Vol. IV, pag. 2ª, fasc. 24):

« Il grande uso della contaminazione che si riscontra nel nostro poeta, e la grande maestria con cui se ne serve, dimostrano ch'egli non imitava ciecamente e servilmente, ma raccoglieva il meglio donde lo trovava, e ne formava un tutto armonico e perfetto, nel quale non si può, senza acutezza di sguardo, distinguere le singole parti..... L'imitazione classica nell'*O. F.* non è sforzata, ma spontanea, naturale; essa è parte essenzialissima del poema, com'era stata parte essenziale dell'educazione e della vita dell'autore, dalla cui anima codesta imitazione sgorga quasi da fonte novella, serena, limpida e pura » ecc., ecc.

(2) Si prenda, ad esempio, l'ottava famosa:

> La verginella è simile a la rosa,

e si confronti coll'originale Catulliano; e si vedrà quanto sia superiore Catullo.

Nello stesso modo, l'Ariosto diluisce in un'ottava (C. VI, 27) la terzina inimitabile di Dante:

> Come d'un ceppo verde ch'arso sia, ecc.

d'Orazio e si sforzavano d'imitare la scena classica, o non piuttosto in Inghilterra, dove il tremendo genio di Shakespeare, infischiandosi d'Aristotile, d'Orazio, delle unità e dei classici, udì solo il grido del suo grande cuore, del possente e sgolforeggiante intelletto suo, e dell'eterno sentimento umano? — Noi ammiriamo le *Andromache*, le *Ifigenie*, le *Fedre*, le *Meropi* del teatro tragico francese; ma il grido dell'entusiasmo prorompe dal nostro petto, ma il brivido della voluttà artistica corre le nostre vene, solo allora che la sublime pazzia del *Re Lear* fa anche a noi drizzar i capelli sul capo, come all'infelice vecchio, là in quella notte tetra e burrascosa, in cui solo l'urlo del vento e lo scrosciar dei fulmini risponde allo spasimo del suo sanguinante cuore paterno.

Originalità nel concepire, adunque, e imitazione indiretta (dovuta ad una buona assimilazione) nella manifestazione artistica: ecco uno dei segreti dei grandi capolavori; ed ecco la *Divina Commedia* e l'*Orlando Furioso*.

Prima di chiudere questa parte, mi piace ricordare anche un altro fatto, che servirà a meglio illustrarla. — Chi non ha letti e ammirati i *trovatori provenzali*? Non c'è che dire, quella poesia, nel suo genere, è splendida (1). Ma chi può affermare che abbiano altra importanza che la storica e la linguistica i *poeti provenzaleggianti* dell'Italia meridionale dapprima, e della Toscana dopo? E la lirica toscana fu bella e grande solo allora che la divina voce dell'Alighieri intonò:

> ..... io mi son un che quando
> Amore spira, noto, ed a quel modo
> Che detta dentro vo significando;

cioè quando si fu spogliata d'ogni convenzionale imitazione, seguendo solo l'appello del sentimento e dell'ispirazione non ricercata in altri, ma in sè, ma dentro sè.

VI.

Parlando più sopra dello Shakespeare, ho detto ch'egli sentì il grido dell'*eterno sentimento umano*, e che, seguendo questa perenne fonte d'ispirazione, egli fu molto più grande di coloro che amaron meglio attenersi ai freddi precetti e alle classiche imitazioni. Infatti, tanto più l'arte è *umana*, tanto più è grande; tanto più è sincera esplicazione dei sentimenti umani, e tanto più ci commuove, o ci turba, o ci esilara, o ci entusiasma. La ribellione di *Prometeo*, ai ciechi decreti della forza e del fato, è umanamente vera e umanamente sentita (2), e perciò il Prometeo è il *capolavoro Eschiliano*; nè credo vi sia alcuno fornito anche di mediocre percezione artistica, che possa restar freddo nel leggere l'apostrofe che il martire legato allo scoglio rivolge alle forze naturali perchè sieno testimoni dei patimenti ch'egli soffre per causa di forze sopranaturali; e allorchè egli intuona il suo 'Ω δῖος αἰθὴρ καὶ ταχύπτεροι πνοαί, — o divo etere, e voi, o venti dalle ali veloci, e tu, o ἀνήριθμον γέλασμα

(1) Esclusa, s'intende, la poesia del periodo della decadenza.

(2) Tanto è vero che potè anche modernamente essere oggetto di altissima poesia nel *Prometeo* di Shelley.

delle marine onde, e tu, o sole, e tu, o luna, siate tutti testimoni de' patimenti miei, vedete i patimenti ch'io soffro; — allorchè, dico, egli intuona questo canto della sua anima travagliata, noi sentiamo che quello è pure il canto della umanità, ugualmente travagliata dalle immutabili e crudeli leggi del cieco destino, che co' suoi artigli d'avoltoio ci rode le viscere ancora, ancora.

Perchè il *pius Aeneas* di *Virgilio* ci lascia quasi sempre freddi? (1). Perchè la natura sua ha poco dell'umano, perchè egli agisce non spinto da' sentimenti suoi d'uomo, ma condotto dal fato a cui non cerca di sottrarsi. Prometeo che sfida il fato è uomo; Enea che lo aiuta, si accosta troppo alla serenità dell'Olimpo per commuoverci.

Se ci volgiamo alle arti figurative, troveremo le stesse cause e gli stessi effetti. La rigida compostezza dell'*arte orientale* non ci parla all'anima; ma quando quell'arte stessa trasportata sotto lo splendido cielo di Grecia fu ravvivata dal soffio dell'*antropomorfismo*, essa divenne ispiratrice feconda dei maggiori capolavori che siano balzati fuori da cervello umano; allora il *Giove* di Fidia splende ne' marmi, allora la *Venere Anadiomene* d'Apelle ride immortalmente bella dalle tavole pinte (2).

Il medesimo fenomeno possiamo riscontrare anche nella pittura italiana, la quale assurse agli splendori che la resero una delle più potenti manifestazioni artistiche del genio latino, solo quando Giotto, *togliendo il campo* a Cimabue, seppe svincolarsi del tutto dai *convenzionalismi bizantini* che aveano stereotipata una freddezza che non è umana sulle faccie rotondeggianti delle Madonne e dei Bambini; solo quando, insomma, si ritornò allo studio della natura e dell'uomo, oltre i quali non esiste, nè può esistere, alcuna produzione artistica.

Ed anche a questo punto dobbiamo noi rivolgere lo sguardo al gran padre Dante. Dice egregiamente l'illustre prof. Adolfo Bartoli: « L'amore alle cose celesti può essere espresso artisticamente, se prenda in prestito dalla terra i pensieri, le immagini, i colori. Se invece esso va a sprofondarsi negli abissi teologici, l'arte ne resta subito uccisa » (3). Ciò appunto meravigliosamente intuì l'Alighieri; il quale espresse con immagini terrestri lo sfolgorìo del regno dei cieli, salendo al soprannaturale per la scala del naturale. E si noti, che s'egli è grande nel *Paradiso*, egli è più grande ancora nell'*Inferno;* perchè là, nel cieco e basso mondo, egli trasportò tutte le passioni umane, tutti gli atteggiamenti terrestri; tanto più ci commuovono i suoi personaggi, quanto più la natura loro conserva dell'umano; *Farinata* che si dà più pensiero delle tristi condizioni del partito suo che del tormentoso letto in cui giace, Farinata è più artisticamente bello di molte figure del *Paradiso* che sfuman via in vaporosità nebulose e celestiali. Per la stessa ragione ci commuove così profondamente la *Francesca da Rimini;* per la stessa ragione c'infonde un mite sentimento di patetica tristezza la dolorosa storia di *Pia de' Tolomei;* per la stessa ragione ci piace anche, quantunque forse in grado minore, appunto perchè meno umanizzata, la *Piccarda* del Paradiso.

---

(1) Altrettanto si può dire in parte del *Ruggero* ariostesco. (V. nel mio studio citato, pagina 45 dell'estratto).

(2) Questo *motivo* artistico fu stupendamente colto dal Mazzoni nelle *Visioni antiche* (*Venere Anadiomene*), a pag. 65 delle *Poesie* (Zanichelli, 1890).

(3) *St. d. Lett. it.*, vol. I, p. 198.

La *Beatrice* della *Divina Commedia* è certo una figura così squisitamente idealizzata nelle sfumature teologiche e filosofiche, che non si saprebbe immaginar di meglio; ma pur oserei dire che la *Beatrice* della *Vita Nuova* ci piace e ci parla di più al cuore, perchè più umana, perchè più reale, perchè oggetto di un amore che va sempre idealizzandosi, ma che non è ancor giunto a quel punto di *trascendentalismo*, dopo del quale non vi è che il *simbolo* e l'*astrazione metafisica*.

Io ho parlato di *reale* e di *ideale*, e a questo punto mi sarebbe assai facile sdrucciolare in una di quelle interminabili questioni, oggetto di discussioni e di acri combattimenti una decina d'anni fa, appunto tra idealisti e realisti. Ma, a chiunque abbia senso d'arte, è troppo chiaro che idealismo e realismo sono due parole; che l'arte dev'essere reale e ideale ad un tempo; che deve essere *reale* perchè non esiste il *bello* se non ha per suo substrato il *vero*; che dev'essere *ideale* perchè non esiste il *bello* se il *vero* non è rivestito dall'*idea*. « Realista, idealista, insulsi nomi! » (1) — esclama quel simpatico poeta che è Guido Mazzoni. — « Unica è l'arte » — prosegue egli. — Qualunque sia il mezzo che si adopera, se si ottiene il fine di commuovere, che è il fine dell'arte, l'arte dev'essere soddisfatta.

Ma non vogliamo addentrarci nella questione, già anche troppo dibattuta; e dibattuta — che è peggio — sotto una forma che la svisava. Ne ha parlato bravamente il Bonghi nelle *Horae Subsecivae* (2), e a lui mandiamo il paziente lettore che voglia capir davvero cosa sia *reale* e cosa *ideale*, convincendosi che non possono sussistere l'uno senza dell'altro.

VII.

La perfezione estetica è il substrato — spesso, non sempre — su cui poggia un capolavoro. Ma per poter giudicare se un'opera d'arte sia o no un capolavoro, bisogna anche esaminarla — come dicevamo in principio — in relazione all'autore che scrive e al tempo in cui fu scritta.

È il caso di entrare *in medias res*, spiegandosi subito con esempi.

La canzone del Guinicelli

Al cor gentil ripara sempre amore

e quella del Cavalcanti:

Donna mi prega, perch' io voglio dire

sono certamente due capolavori. Ma hanno ancor vita, sono ancora tali per noi, questi due capolavori? — Chi osasse affermare che se quei concetti venissero odiernamente espressi con veste poetica anche moderna, sarebbero ancora, ora, poesia, « io, per dirla col Carducci, suo padre o fratello, non lo schiaffeggerei, forse, ma certo lo sottoporrei ad una cura idroterapica ricostituente. » Lo spirito dei tempi nei quali furon scritte si adattava mirabil-

---

(1) Nell'*Epistola a Ugo Fleres*, a pag. 57 dell'ed. cit.

(2) A pag. 183 e seg.

mente a quelle astruserie filosofiche, e le scuole letterarie d'allora, anzi, o meglio, la scuola letteraria allora imperante, non avrebbe ammessa altra poesia se non quella basata su tali concetti. Nel duecento, erano que' due componimenti due capolavori; nell'ottocento son due capolavori a patto solo di *considerarli nel duecento*. Facciamo il caso contrario, e facciamolo con una ipotesi assurda; che venissero di nuovo al mondo, puta caso, quei due galantomenoni di Dante e del Boccaccio. All'uno vorrei dare in mano qualche sonettino del D'Annunzio (che ne ha certo di stupendi); e giurerei che il buon padre Alighieri gli squadrerebbe in faccia quello che Vanni Fucci squadrava a Dio, credendo si volesse burlarsi di lui; all'altro vorrei far leggere una novella dello Zola, e, *peream*, se non gli direbbe: « Messere, voi mi date nel citrullo »; o giù di lì.

Rimaniamo nel dugento. Esaminata tanto nel contenuto che nella forma, non dubito che piaccia tanto allora quanto adesso quella soave e mesta ballata del medesimo Cavalcanti: « Perch'io non spero di tornar giammai — Ballattetta in Toscana » ecc.; il canto del cigno, il presentimento della morte, come dice il De Sanctis (1). Ugualmente si potrebbe dire di alcune poesie burlesche di Cecco Angiolieri, e specialmente il noto sonetto:

S' io fossi fuoco, arderei lo mondo, ecc.,

che è proprio un vero piccolo capolavoro del genere. E ciò perchè? — Perchè i sentimenti ivi espressi non sono di un sol tempo, ma di tutti i tempi, non di un sol uomo, ma di tutti gli uomini.

Se noi considerassimo la *Divina Commedia* colle nostre idee e coi nostri concetti, colle nostre passioni, coi nostri odii, coi nostri amori, alcune parti ci sembrerebbero vuote e scolorite. Ma bisogna riportarsi ai tempi in cui fu scritta, agli avvenimenti cui accenna, all'ambiente in cui venne concepita, per comprendere qual profonda sintesi di tutta la poesia, di tutta l'arte, di tutto lo scibile del suo secolo sia la *Divina Commedia*, nella quale, ben dice l'illustre Gaspary — la cui recente e disgraziata fine non sarà mai pianta abbastanza dagli Italiani, — nella quale « si sposarono l'arte adulta della scuola, e l'argomento più favorito (allegorico-morale-religioso) della tradizione popolare » (2). E con tutto ciò è indubitabile che molta parte viva e palpitante della *Divina Commedia* è andata per noi perduta; e che i contemporanei dovettero gustarci ed intenderci anche qualcosa di più di quello che a noi sia dato di fare.

Chi sarebbe oggi capace di farsi leggere, dato che avesse la melanconica idea (e la capacità, anche, ben s'intende) di scrivere un poema epico sul genere di quelli di Omero e di Virgilio? — Eppure l'*Iliade* e l'*Eneide* sono rimasti monumenti di alta e vera poesia, capolavori immortali, opere d'arte insuperabili; e tali rimarranno

Fin che nel mondo si favelli e scriva.

E come tali appunto li ammiriamo noi in rispetto a quelle manifestazioni che solo potevano esser proprie dei tempi in cui vennero scritti; e però abbiamo anche bisogno di trasportarci collo sforzo dell' immaginazione e con

---

(1) *St. d. Lett. it.*, vol I, pag. 52.
(2) *St. d. Lett. it.*, vol. I, pag. 193.

l'aiuto, talvolta, della storia a quei tempi pur tanto diversi; cosa abbastanza agevole, del resto, per il carattere pittorico e rappresentativo di quella poesia, per la ingenua semplicità e vivezza della descrizione, per mille altre cause, concomitanti che richiederebbero, meglio che un accenno, uno studio a parte.

VIII.

L'artista, in relazione all'ambiente in cui dà vita alle manifestazioni del suo ingegno, è da considerarsi sotto due aspetti principali; e mi servirò qui di frasi tolte dalle scienze positive: nell'aspetto di *adattamento all'ambiente* e in quello di *resistenza all'ambiente*. L'uno e l'altro fenomeno può schiudere l'adito a grandi capolavori; e forse più il secondo che il primo. Il Parini perderebbe metà del suo merito, e forse più, se avesse scritto il *Giorno* ai tempi nostri; e fu non piccola parte della gloria del Carducci l'aver alzato una forte e libera voce, l'aver poetato schiettamente, fortemente e plasticamente, in tempi in cui una nuova specie di arcadi pastori, peggiore della prima, si sdilinquiva in romantici languori, pieni di falsi atteggiamenti, di falsi concetti, di falso sentimento.

Dante, sempre ed in tutto infinitamente superiore agli altri, in parte rispecchia le idee religiose e politiche del suo tempo, in parte le combatte, e precorre, vessillifero della civiltà, i tempi moderni.

Un capolavoro deve quindi sapersi adattare al suo tempo, in quanto quel tempo è bello, è buono, è luce di vita, di civiltà, d'amore; e deve sapersi adattare alle esigenze dell'arte che governa quei tempi, in quanto quell'arte è schietta e vera; — deve invece essere energica opera di reazione, in quanto quel tempo stia per essere travolto da un progresso incalzante, perchè soggiogato dalla corruzione del gusto, dalla depravazione del senso estetico e morale. Grande il Chiabrera, ma più grande in mezzo al decadimento letterario del secolo XVII; grande il Galilei, ma più grande di fronte alla grulla e gretta ignoranza del tempo suo.

Il capolavoro che segni una *reazione*, è per lo più anche una *innovazione* (1); non sempre, tuttavia; giacchè si può far del nuovo senza osteggiare, accettando anzi, in parte, anche il vecchio; caso raro e difficile però, come si persuaderà di leggieri chi ci pensi un poco su. Ad ogni modo, l'essere *innovazione* è un elemento quasi imprescindibile da un vero e proprio capolavoro, e oserei affermare che non c'è capolavoro che non segni un punto nuovo dell'arte, che non scopra qualche giogo sconosciuto di questa immensa giogaia, che non salga qualche cima intentata di quest'ardua catena. Perciò i grandi ar-

---

(1) Lucrezio, il quale, come scrive il Chiarini (*Ombre e figure*, pag. 225) — « osò abbandonare i vestigi del gran padre dell'epopea e trarre materia al canto, non dalle imprese degli eroi, ma dalle opere della natura » — è grande anche specialmente perchè è un vero innovatore; e il suo *De rerum natura* ha una delle condizioni più importanti per essere un capolavoro — soddisfatte già le esigenze estetiche — che è quella di essere, per seguitare a dirla col Chiarini « una grande e bella novità, che nella storia dell'epopea antica ci costringe a soffermarci davanti a questo poeta e sceverarlo dalla turba dei continuatori ed imitatori di Omero. »

tisti sono anche capiscuola, mentre per solito i seguaci della scuola non sono che artisti mediocri. A ciò si ricongiunge la questione dell'originalità, della quale trattai antecedentemente.

Ho detto che la *reazione* è elemento essenziale di un'opera d'arte; ma non ho detto che sia il solo, nè il principale elemento. Se le altre doti di cui discorremmo non le vanno compagne, trascorsi i tempi, l'opera cade, ed il nome dell'artista vien travolto dall'oblio; se il *Giorno* del PARINI non fosse anche esteticamente perfetto, quanto sarebbe sopravvissuto a' tempi suoi? E anche dell'adattamento all'ambiente, si deve dir lo stesso; perciò poco è ricordato oramai e meno ancora sarà il nome di alcuni nostri poeti del periodo dell'*indipendenza*, nei quali l'arte non è eguale all'intenzione santamente civile e morale; l'arte loro rimase attaccata al suo tempo come una ostrica alla sua roccia, e le poche perle contenute non sono rintracciate che dai ricercatori di professione.

Molto ancora ci sarebbe di sicuro da dire; io ho voluto attenermi alla strada maestra, senza curarmi dei viottoli, che Dio sa quanti saranno, e che altri potrà certo vedere ed esplorare meglio di me. Giacchè — e finirò così come ho cominciato — gli elementi che concorrono a dar vita ad un capolavoro d'arte sono tanto moltiplici e tanto multiformi, che molto raramente si possono veder tutti, e non è quindi perfetta la sintesi, si sa, se non è perfetta l'analisi. Più che una *visione*, noi ne abbiamo spesso una intuizione quasi incosciente. L'arte, ripeto, è una e sola e grande; ma il campo in cui può esercitarsi è immenso, sterminato; indipendentemente quindi dall'ambiente, dall'oggettivismo, dal soggettivismo, dalla reazione, dalla innovazione, la vera, la pura arte resta sublime ed immutata per variar di tempi, d'uomini e di cose. Appunto perchè essa non ha solo fuori di sè, ma più specialmente dentro di sè, tutti gli elementi necessari alla sua vita, essa è immortale: non vi sono più i *giuochi Olimpici*, nè le gare *Istmiche* o *Nemee*; ma vive ancora l'inno sonante di Pindaro:

Muor Giove, l'inno resta,

come canta il nostro Mazzoni; — è scomparsa la *Cavalleria*, ma rimane l'*Orlando Furioso*.